érudit
www.erudit.org

Article

« *Fidget* de Kenneth Goldsmith, entre poésie visuelle et norme procédurale »

Yan Rucar

Protée, vol. 39, n° 1, 2011, p. 47-56.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/1006726ar

DOI: 10.7202/1006726ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:43

FIDGET DE KENNETH GOLDSMITH,
ENTRE POÉSIE VISUELLE ET NORME PROCÉDURALE

YAN RUCAR

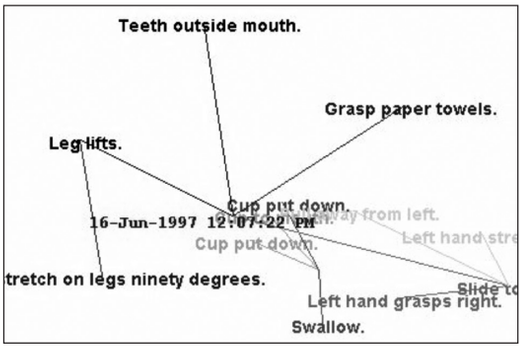
UN HOMMAGE JOYCIEN PROTÉIFORME

Fidget de Kenneth Goldsmith est une œuvre procédurale traversant les formes. Pendant douze heures, Goldsmith enregistre sur un magnétophone portable la description de ses moindres actions physiques, qu'elles soient volontaires ou de l'ordre du réflexe. Cet enregistrement est réalisé le 16 juin 1997, pendant le fameux *Bloomsday* célébré par les joyciens du monde entier. Dans *Ulysse* de James Joyce, Leopold Bloom traverse Dublin le 16 juin 1904, une journée ordinaire qui prend les dimensions d'une épopée au moyen d'un jeu intertextuel avec l'*Odyssée* de Homère. Pareillement, la procédure adoptée par Goldsmith pendant le 16 juin 1997 transforme cette journée en une aventure épique. Bien que Goldsmith se réfère souvent à Joyce dans ses articles théoriques, l'initiative de rendre hommage à l'écrivain irlandais par une œuvre approchant *Ulysse* a été prise par le *Whitney Museum of American Art*. Répondant à la commission de cette institution new-yorkaise, Goldsmith décide d'avoir recours à la contrainte de temps du roman : sa description prendra place au sein de la même journée, en faisant en sorte qu'elle atteigne une densité comparable au récit joycien. L'ampleur de la description, qui enferre Goldsmith dans une attention maniaque envers toutes ses manifestations physiologiques, assure à *Fidget* le même effet saturant que les périples symboliques accomplis au cours de la journée de Leopold Bloom.

Le vœu exprimé par Goldsmith de devenir une machine en se dépouillant de toute créativité (Jourden, 2007) et en s'exerçant à des tâches mécaniques prend dans *Fidget* une acuité particulière. Au cours de la procédure descriptive, cet auteur recense toutes ses actions corporelles en ne faisant intervenir aucun jugement critique, en ne s'octroyant nulle faculté de sélection, en se faisant l'appareil enregistreur de ses activités organiques. Goldsmith ne parvient à réaliser cette tâche que pendant une période de douze heures. À l'issue de ces heures, il est vaincu par les effets de l'alcool qu'il a ingurgité afin de soutenir son attention sur une foison de faits minuscules. Dans un deuxième temps, Goldsmith transcrit ces heures d'enregistrement oral. Le texte surgi de cette transcription est interprété le 16 juin 1998 par le musicien Theo Blackman sur une scène du *Whitney Museum of American Art.* Ce vocaliste chante une à une chaque phrase comprise dans la première heure de la description, en faisant chaque fois choir les feuilles de papier. Pendant la performance, des couturières confectionnent un

costume fait de toutes ces feuilles, Theo Blackman revêtant cet accoutrement textuel à la fin de la représentation.

Du 11 juin au 4 septembre 1998, ce costume ainsi que onze vêtements similaires, exhibant le texte des douze heures d'enregistrement, sont exposés à la galerie new-yorkaise *Printed Matter.* La fabrication de ces costumes imprimés fait référence à l'une des contraintes d'« écriture » de *Fidget*, qui interdit à son auteur de mentionner ses vêtements. Seuls ses mots habillent Goldsmith. En 2000, cet écrit est publié par la maison d'édition *Coach House Books*, située à Toronto. À cette date, le site électronique présentant cette œuvre était déjà en fonction depuis deux ans. Intégré à un dispositif cartographique dynamique développé à partir du logiciel Java, le texte numérique diffère radicalement de l'ouvrage imprimé. Sous sa forme numérique, le texte de *Fidget* est fragmenté, chaque élément descriptif détaché de son contexte devenant un objet autonome qui se déplace sur l'écran avant d'en disparaître. Le texte électronique de *Fidget* obéit à une organisation dynamique propre à notre réalité physique. L'enregistrement des descriptions sur un appareil numérique a permis de connaître l'heure approximative des mouvements corporels. L'heure des actions décrites est donc placée au centre de l'écran. De l'affichage du temps de la description partent des fils, à l'extrémité desquels sont situées les diverses actions décrites à peu près au même instant. Ces fils se déplacent, comme les membres de l'artiste pendant l'enregistrement de *Fidget*.



Capture d'écran de *Fidget* de Kenneth Goldsmith (1998)

Par conséquent, la transcription de la description enregistrée apparaît chaque fois sous des formes sensibles transformant les conditions de réception, et qui sont autant d'œuvres différentes. Le texte de la transcription, en devenant pluriel, change de régime car il inaugure une série. Nelson Goodman caractérise l'œuvre *autographique* comme étant douée d'unicité, tandis que l'œuvre *allographique* est répétable ou reproductible :

> *Ne parlons d'œuvre d'art autographique que si et seulement si la distinction entre l'original et la contrefaçon est signifiante ; ou mieux, si et seulement si même la plus exacte duplication ne compte pas comme authentique.* [...] *Ainsi la peinture est autographique, la musique non autographique, ou allographique.*[1] (1976 : 113 ; notre traduction [*NT*])

Pour sa part, Gérard Genette départage ces deux catégories à partir de la notion de modélisation, dégagée des propriétés constitutives d'un texte ou d'une œuvre d'art :

> *Le passage d'une œuvre (objet ou évènement) du régime autographique au régime allographique suppose donc, et à vrai dire consiste en, une opération mentale, plus ou moins consciente, d'analyse en propriétés constitutives et contingentes et de sélection des seules premières en vue d'une éventuelle itération correcte, présentant à son tour ces propriétés constitutives accompagnées de nouvelles propriétés contingentes* [...]. (1994 : 101)

Il prend pour exemple un carré dessiné par Picasso. Envisagée sous sa forme autographique, cette œuvre est unique car elle porte la marque historique d'un grand peintre. Si au contraire la forme géométrique du dessin est seule prise en compte et qu'à partir de ce modèle un enfant dessine un autre carré, une abstraction aura été réalisée, les principes constitutifs de la configuration du carré étant les seuls retenus. Ce qui vaut pour l'œuvre d'art est pertinent pour le texte, un manuscrit pouvant être converti en un écrit itérable sur d'autres supports, à partir d'une définition de ses traits permanents.

Genette qualifie de « réduction allographique » (*ibid.* : 103) un tel retrait des traits contingents d'un texte afin de mettre au jour un écrit transférable, réitérable. En modifiant les supports du texte de

Fidget, Goldsmith se livre à une telle opération, la transcription étant conservée sous forme de certaines qualités continues. Ce texte modélisé, « objet d'immanence » (*ibid.* : 133), est l'ensemble des signes de la transcription, que l'on retrouve dans toutes les déclinaisons formelles de *Fidget*. La séquentialité de ces signes n'est pas retenue par cette modélisation, puisqu'elle disparaît dans la version électronique. Les variations formelles de *Fidget* correspondent, dans l'appareil théorique de Genette, aux « manifestations individuelles » (*ibid.* : 172) de l'« objet d'immanence », qui sont les itérations des propriétés constitutives de cet objet, augmentées chaque fois de nouvelles propriétés contingentes.

Le texte de la transcription est également une itération car il concrétise ponctuellement un ensemble inflexible de règles d'écriture, qui pourrait être répété sous forme d'une nouvelle description. Genette utilise le terme de « réduction conceptuelle » afin de qualifier l'opération consistant à résumer *La Disparition* de Georges Perec à son principe générateur, un lipogramme en E. Le lipogramme retire du répertoire langagier l'un de ses éléments, ainsi *La Disparition* ne comprend aucun mot pourvu de la lettre E. Selon Genette, une telle subsomption d'un roman à sa règle d'écriture est une abstraction d'un niveau élevé de cette œuvre, alors que l'œuvre allographique part d'un substrat matériel, à savoir un texte défini par une série de repères visibles. Genette fait entrer *La Disparition* dans la catégorie des œuvres conceptuelles dont l'« objet d'immanence (le concept) est non seulement idéal, comme un poème ou une sonate, mais encore générique et abstrait » (*ibid.* : 173). Il récuse l'étiquette allographique à *La Disparition* considérée avant tout comme règle d'écriture pour lui substituer la dénomination hyper-allographique, car l'abstraction réalisée à partir du roman de Perec est telle qu'il cesse d'exister en tant que texte aux qualités visibles. Le texte de la transcription de *Fidget* et ses variations formelles appartiennent donc à deux modèles différents. D'une part, le texte procédural obéit à un modèle abstrait d'écriture ; d'autre part, ses adaptations sur d'autres supports ou sous d'autres formes suivent un modèle matériel fait de repérages physiques établis à partir du premier écrit. La version électronique, en fragmentant le texte de la transcription et en l'intégrant à un dispositif visuel et dynamique, est située au plus fort degré de variance avec le texte original. Comment le texte procédural de *Fidget* est-il requalifié par la version électronique ? Quelles relations vont-elles se tisser entre ce texte et son environnement visuel et dynamique ? Comment le modèle procédural va-t-il être intégré ou désintégré par ce texte visualisé ? Les exemples d'équilibre ou de déséquilibre entre texte et image, tels qu'ils sont présents dans des poèmes visuels, informeront cette problématique.

Règles procédurales et signes visuels

La description enregistrée de *Fidget*, bien qu'elle soit orale, est une « écriture » dans la mesure où elle suit des règles de construction rigoureuses et où elle n'est pas orientée vers un interlocuteur. Kenneth Goldsmith est seul pendant cet enregistrement, son rapport au magnétophone est comparable à l'utilisation d'un stylo ou d'un clavier d'ordinateur. Goldsmith a préféré s'enregistrer afin d'éviter que par récursivité il ne soit obligé d'intégrer l'action d'écrire à sa description. Les contraintes adoptées par l'écrivain sont nombreuses, prohibant toute mention des vêtements et des lieux, la règle la plus perturbatrice étant un lipogramme en *je*, qui interdit à Goldsmith d'avoir recours à l'opérateur de l'écriture de soi lors de la description des événements de son corps :

> [...] *une des règles de* Fidget *était que je n'utiliserais jamais la première personne pour décrire mes mouvements. Ainsi chaque mouvement était une observation d'un corps dans l'espace, et non de mon corps dans un espace.*[2]
>
> (Perloff, 1999, en ligne ; *NT*)

Afin de contourner cette difficulté, la fonction sujet est attribuée aux parties corporelles, qui parlent en leur nom : « Paupières s'ouvrent [...] Mâchoires serrent [...] Tête se soulève [...] Bras raidit »[3] (Goldsmith, 2000 : 8 ; *NT*). Afin d'adhérer à la rapidité du corps, Goldsmith n'utilise souvent pour sa description que des verbes d'action. La structure du texte est réduite aux composantes essentielles de la désignation, seuls les substantifs étant retenus, et les termes connecteurs

sont évacués. Transcrivant l'enregistrement oral, Goldsmith s'assure que cette dernière règle soit appliquée à l'ensemble du texte : il élimine tous les mots techniques de la langue, dont la seule fonction est syntaxique. Le modèle procédural défini par l'auteur ne souffre d'aucune exception, la transcription est une étape assurant aux contraintes une emprise sur l'ensemble du texte.

La fragmentation à l'œuvre dans la version électronique est une conséquence du modèle procédural, la proscription de tout terme connecteur ayant donné lieu à une succession parataxique d'éléments descriptifs. Leur séquentialité étant purement chronologique, la dispersion des éléments textuels s'accorde avec ce facteur temporel, reconnu par l'horloge centrale sur l'écran. Les signes visuels dans l'œuvre électronique sont une forme de traduction du texte : la vitesse des fragments de texte équivaut à la rapidité du corps décrit ; leur dispersion sur l'écran correspond au fourmillement des actions intervenant à tous les endroits corporels ; l'encombrement sur l'écran des éléments textuels, conduisant parfois à l'illisibilité, est déduit du caractère immédiat de toutes les manifestations physiologiques ; la désagrégation du texte fait voir la fugacité des actions physiques. Ces signes visuels sont déduits de l'œuvre originale sans y être contenus. En effet, la contrainte de *Fidget* impose à l'auteur de n'avoir recours qu'à une pure description, en n'utilisant que des désignations de faits physiques immédiats. Cette contrainte interdit tout point de vue synthétique, tel que des constats de vitesse ou de dispersion. Les symboliques graphiques sont donc externes au texte, tout en l'explicitant : ces signes visuels ont valeur de commentaire, alors que cette fonctionnalité n'appartient pas à la contrainte textuelle.

Traduction intersémiotique et *ekphrasis*

Les signes visuels s'ancrent à partir d'un point de vue perspectiviste sur le corps décrit, qui n'est pas saisissable par un verbe contraint à l'immédiateté. Kenneth Goldsmith conçoit un dispositif visuel dynamique alors qu'il n'est plus soumis à la procédure descriptive ; la définition des symboliques visuelles émane donc d'une position de retrait par rapport au texte. Christian Vandendorpe démontre, au cours de son analyse du jeu vidéo *Riven*, que des éléments visuels activables peuvent se prêter à des opérations de lecture, ce qui le conduit à utiliser le terme de « pseudo-texte » (1998 : 119) afin de qualifier la part de signifié ancrée dans ces icones. Parce qu'ils proposent des significations traduisibles verbalement, ces éléments ont la même fonctionnalité que des mots. De même, dans *Fidget*, les phénomènes de vitesse, de désagrégation, d'éparpillement des fragments textuels se transforment en signes parce qu'ils sont constants et qu'ils proposent des équivalences sémantiques. La translation d'un sémantisme verbal à un sémantisme visuel est une traduction intersémiotique dans le sens qu'en donne Roman Jakobson : c'est « l'interprétation de signes verbaux par l'intermédiaire de signes appartenant à des systèmes de signes non verbaux »[4] (1971 : 261 ; *NT*). Analysant la traduction intersémiotique dans son article « Painting into Poetry », Claus Clüver s'appuie sur des exemples de textualisation de surfaces picturales, un processus dénommé *ekphrasis*. Bien que la translation étudiée par Clüver s'effectue de la toile vers le texte, et non du verbe vers la visualité, son analyse du passage d'un système de signes graphiques à une organisation textuelle éclaire les proximités mises en jeu par *Fidget*. Méthode créative d'origine rhétorique, le texte *ekphrastique* est un déplacement : la description transfère les thèmes picturaux en leur faisant équivaloir une forme verbale. Le verbe retient toutefois son régime intrinsèque de constitution du sens, puisqu'il lui est loisible de faire circuler au cours de la description d'une œuvre visuelle des concepts abstraits propres au langage textuel.

L'*ekphrasis* classique est fondée sur l'évocation verbale d'une surface visuelle. Retraçant l'historique de l'*ekphrasis*, Murray Krieger distingue deux phases dans son origine hellénistique: pendant les troisième et quatrième siècles avant Jésus-Christ, cette description prend pour objet toute scène visuelle observable dans la vie, pour ensuite prendre pour cadre unique une œuvre d'art. En effet, toute scène ou tout objet prélevé du quotidien induit une variance dans les perspectives, alors que la description d'une

œuvre d'art a un modèle connu ou connaissable par le lecteur. Le rhétoriqueur de la seconde période *ekphrastique* se fonde donc sur la comparaison qui sera établie dans l'esprit du lecteur entre le référent et sa description. Le discours est provisoirement éludé afin de laisser place à une description qui indirectement le servira, en insérant dans l'argumentation le poids symbolique d'une œuvre connue de réputation :

> [...] *l'ekphrasis, en tant que description étendue, était utilisée pour faire intrusion dans le flot du discours et, pendant sa durée, pour suspendre l'argument du rhéteur ou l'action du poète ; pour river l'attention sur un objet visuel à décrire, qui allait être élaboré en de riches et saisissants détails.* [5]
>
> (Krieger, 1992 : 7 ; *NT*)

Cependant, Clüver intègre dans son corpus des œuvres modernistes qui s'intéressent à l'équivalence entre deux langages, plutôt qu'à l'insertion d'éléments visuels dans un espace textuel. Dans « If I told him : A completed portrait of Picasso », Gertrude Stein ne tente pas d'élaborer une équivalence entre les mots et les images, mais plutôt modélise les principes créatifs de l'œuvre de Picasso en leur offrant un surgissement textuel. Le peintre forme un univers pictural externe à la réalité tout en se refusant à verser dans l'abstrait, tandis que l'affranchissement de l'image à l'égard du mimétisme occasionne une mise en abyme de l'art sur sa matérialité. Stein choisit pareillement de développer un langage indifférent au sémantisme ainsi qu'aux impératifs syntaxiques, tout en prévenant une déconstruction qui mettrait en péril tout rattachement référentiel à la réalité. Cet équilibre instable entre extériorité à la réalité commune et présence d'éléments de sens permet à Stein de travailler la matérialité de la langue écrite avec le même effet décapant que lorsque Picasso interroge les constituants de la peinture. Stein n'utilise aucun des matériaux employés par Picasso ; les principes d'écriture qu'elle déduit de ses tableaux sont donc extrêmement abstraits. Cette transformation est, en reprenant la terminologie de Genette, une *réduction conceptuelle* et non un passage allographique. Les tableaux de Picasso sont prétexte à la définition d'un formalisme littéraire, alors qu'une œuvre allographique aurait dû emprunter le même médium d'expression, à partir de propriétés permanentes de la toile.

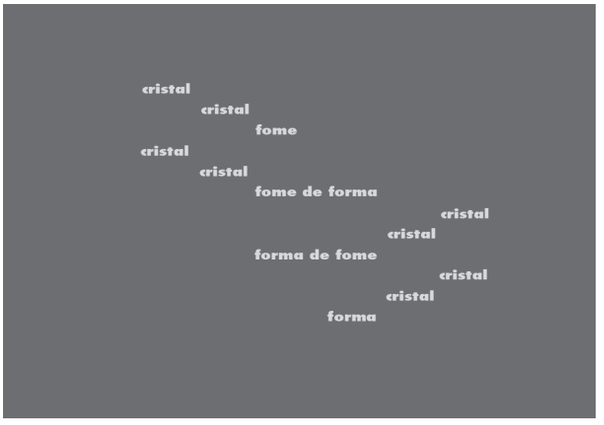
La poésie concrète, une hybridité harmonieuse

La traduction intersémiotique pratiquée par Goldsmith diverge des exemples *ekphrastiques* susmentionnés, dans leur instance à la fois rhétorique et moderniste, car l'objet visuel ne supplante pas le texte écrit, les deux éléments coexistant sur l'écran d'ordinateur. Par contre, le langage conceptuel créé par Stein à partir des caractéristiques physiques des toiles de Picasso, traduites en un système d'équivalences, évoque des proximités entre texte et signe visuel dans *Fidget*.

Les propriétés mobiles des fragments textuels s'offrent comme un autre langage, qui court parallèlement aux signes écrits en les complétant, et même en les prolongeant. Cette coexistence entre la visualité et le texte est éminente dans la poésie visuelle. Les poètes concrets du groupe brésilien *Noigandres,* fondé en 1957 à São Paulo, ont tenté de forger une continuité entre le langage écrit et ses caractéristiques graphiques. Pour cela, ces créateurs entreprennent une réduction du répertoire langagier, Augusto de Campos le circonscrivant aux « concepts basiques, les choses, les actions, les qualités : L'ASPECT CONCRET DU DISCOURS + les concepts relationnels essentiels » [6] (1982 : 176 ; *NT*). Cette essentialisation du langage contraint l'écrivain à abandonner des significations primordiales. Le poème ne peut porter de mention de temps, seul l'infinitif étant autorisé. La mention de personne et l'expression de la voix du poète sont abandonnées avec la désagrégation des pronoms personnels. Dans le texte *ekphrastique* de Stein, des retraits linguistiques tels que les règles syntaxiques et sémantiques font porter l'attention sur la matérialité du langage. Dans les poèmes concrets, cette emphase sur la matérialité du langage est accordée avec un travail sur son aspect visuel. La représentation graphique des strophes, leur espacement dans la page, de même que l'identité visuelle des mots et des lettres participent du sens du poème. Walter Moser présente les invariants du poème concret lorsqu'il résume les caractéristiques générales des textes de Haroldo de Campos :

> *La poésie concrète de Haroldo représente un exercice surprenant de réduction des éléments expérimentaux à un minimum : quelques mots, organisés spatialement sur la page vide, dans un arrangement permutationnel, et donnant lieu à des structures picturales.*[7] (1996 : 149 ; NT)

Ces structures sont éminemment signifiantes, elles infusent le poème de signifiés étrangers au texte. La picturalité ne se lit pas indépendamment de l'écrit ; au contraire, les deux champs s'intègrent au même espace. Les mots produisent du sens à la fois par leur appartenance au système de la langue et par leur identité visuelle unique au poème.



Poème sans titre de Haroldo de Campos (1970)

Jean-François Lyotard départage les territoires respectifs des domaines du discours et de la figure à partir du temps d'attention qu'ils requièrent : « Est lisible ce qui n'arrête pas la course de l'œil, ce qui donc s'offre immédiatement à la reconnaissance » (1971 : 216). Le visible exige au contraire une observation lente, qui est le temps de la vision. Le territoire du visible donne le monde à son spectateur, tout en lui interdisant de l'organiser sous forme d'éléments signifiants. Le monde est constitué de différences, ses multiples objets étant inconciliables en une perspective unique. Le texte est au contraire coordonné par la syntaxe, il représente une appréhension du monde organisée en système. Le texte peut donc être inscrit selon des contours différents, il se maintiendra en tant que tel tant que ces transferts n'entameront pas son rattachement à un même système linguistique. Pour sa part, la figure dépend de sa matérialité, c'est-à-dire des conditions précises de son émergence. La figure n'est pas contenue à l'intérieur d'un système, c'est une présence singulière.

La poésie concrète tire sa spécificité d'être partiellement incluse dans le système de la langue, partiellement singularisée par l'identité graphique. La poésie concrète ne tente pas la substitution d'un langage par un autre, comme c'est le cas de « If I told him : A completed portrait of Picasso » de Stein, mais compose une hybridité partagée entre symboliques textuelles et visuelles. Ce langage composite reconnaît non pas deux principes, mais une organisation signifiante unique. La textualité et la visualité renoncent à l'autonomie de leurs signes en réduisant leurs champs de compétences respectifs. Le répertoire langagier du poète est restreint afin qu'une complémentarité avec l'espace visuel soit rendue possible. L'atrophie comparable à laquelle Goldsmith soumet son langage répond à un tout autre impératif, celui d'une description épousant la vitesse du corps. Cette réforme du langage sert un dessein verbal, alors que la poésie concrète circonscrit le domaine textuel afin d'en faire la composante d'un objet sémantiquement distribué entre verbe et visualité. De même, la composition picturale du poème concret n'est pas reconnue en tant qu'œuvre visuelle à part entière : le lecteur l'observe afin de lire un texte.

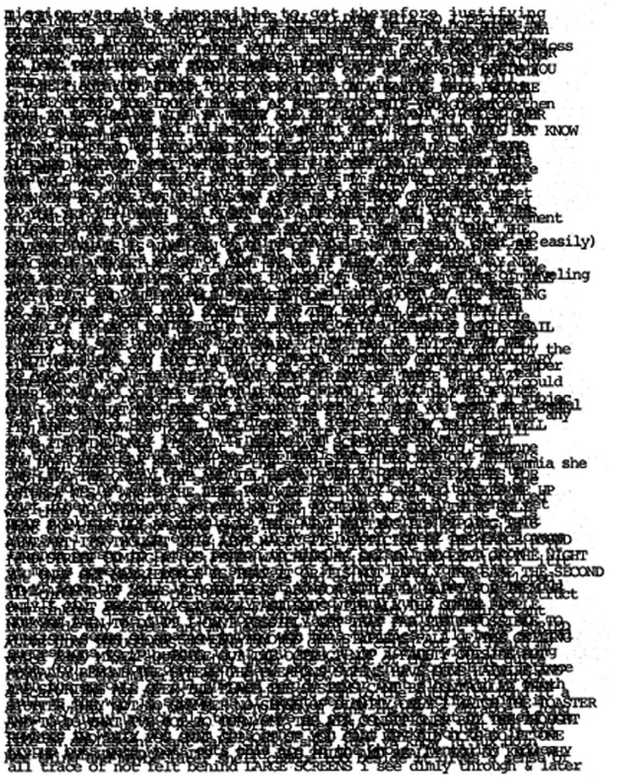
Sous réserve de cette négociation réductive entre textualité et picturalité, le poème concret réussit à atteindre un point d'équilibre entre ces deux domaines.

Capture d'écran de *Fidget* de Kenneth Goldsmith (1998)

Conflictualité entre texte et iconicité

Or, la complétude qu'offre *a priori* le graphisme au texte de *Fidget* est souvent niée par son caractère mouvant. Prise à ces effets de transition et de superposition, une partie du texte se dérobe à l'œil. Conçus à des fins d'explicitation du texte, les signes visuels entrent souvent en conflit avec le système écrit. L'intégration des régimes visuels et textuels à un dispositif cartographique dynamique a pour effet d'opacifier le signifié du texte. La synthèse visuelle met en danger le système textuel, tout en étant intrinsèquement cryptique : les symboliques visuelles ne sont compréhensibles qu'à condition qu'une connaissance du texte ait déjà eu lieu. La traduction intersémiotique a abouti à une confusion intersémiotique.

Cette illisibilité représente l'échec figural que tente d'éviter le poème concret, qui atteint une ligne d'équilibre entre la visualité et la textualité. Les principes visuels et textuels de *Fidget* sont le fruit d'une incrémentation, les propriétés dynamiques ont été ajoutées à l'écrit, cette généalogie interdisant une pensée conjointe du graphisme et du texte. L'exemple de la poésie concrète démontre que Goldsmith n'a pas été intéressé par une configuration harmonique qui l'aurait contraint à réduire à égales mesures le territoire scriptural et la région graphique. Cet auteur souhaite accorder à chacun sa pleine mesure, parfois au détriment du sens : le texte et le graphisme doivent s'épandre selon leurs propres lois. La réduction linguistique produite par la contrainte, conçue à seule fin de permettre une description rapide et paradoxalement dépersonnalisée, contribue par son caractère fragmentaire à la distribution spatiale du texte sur l'écran. Cette propension à un éclatement figural n'est pourtant pas comparable au langage de la poésie concrète, dont la pauvreté est calculée afin d'accueillir un rayonnement pictural. Goldsmith ne peut réviser le texte contraint pour le rendre compatible avec les facteurs visuels, sans quoi il remettrait en cause la norme procédurale. Il aurait pu dès lors concevoir un graphisme mobile respectant la visibilité du texte, mais il choisit de faire se rencontrer textualité et visualité sans distribution hégémonique. Par conséquent, alors que le poète concret travaille à des conjonctions, Goldsmith, par sa neutralité, tolère ou convoite les perturbations à venir.



Une page de *Veil* de Charles Bernstein (1987)

La poésie visuelle fondée sur une harmonie fait apercevoir dans quelle mesure Goldsmith respecte à la fois le texte contraint et le graphisme. Une œuvre visuelle née d'une disjonction entre verbe et iconicité va permettre d'interroger l'usage de telles dislocations dans *Fidget*. Dans *Veil*, Charles Bernstein fait atteindre à ses textes une illisibilité presque entière, par un processus palimpsestique. Sur la même page, Bernstein tape à la machine différents textes, afin d'atteindre une structure visuelle faite de lettres superposées. Cette œuvre illisible est pourtant perceptible en tant que texte, puisque l'œil reconnaît les contours de lettres, bien qu'il ne puisse les agréger en mots. L'œuvre *Veil* n'appartient plus au système de la langue, mais maintient la visibilité de ses origines textuelles. À la condition d'une observation lente et d'un décryptage patient, on peut parvenir à lire partiellement ces écrits superposés, comme le constate

leur auteur : « L'écriture fut composée afin d'être lue, non simplement regardée : il est possible de lire et pas seulement d'observer ces œuvres »[8] (Bernstein, 1997 ; NT). Parvenir à se départir d'une attitude spectatorale pour se transformer en lecteur est rendu difficile par cet écrit, qui induit un confort dans la vision, et un déchiffrement lent et minutieux dans la lecture. *Veil* est avant tout une surface graphique, dont quelques éléments épars parviennent aux yeux du lecteur. Ce texte déréférencé, mais présent visuellement en tant qu'image de texte, est semblable aux mots itinérants de *Fidget*, qui signalent leur présence dans un système tout en en rendant parfois impossible l'accès. L'illisibilité définit ces œuvres en tant que textes bien que, en contrevenant à leur lecture, elle leur nie ce même statut. Selon Craig Dworkin :

> *Pendant ce moment singulier, l'illisible disparaît derrière sa lisibilité, et cette lisibilité simultanément efface le texte qu'elle semblerait faire lire.*[9] (2003 : 155 ; NT)

Craig Dworkin démontre que *Veil* oscille constamment entre iconicité et lisibilité, les lettres dégagées avec peine de la confusion la rejoignent dès que l'œil se déplace, le manque de repères ne permettant pas de les relocaliser. Les situations d'illisibilité de *Fidget* résultent très souvent de semblables amas de lettres, qui à la fois projettent une brume iconique et recèlent la possibilité d'un décryptage partiel. Comme dans *Veil*, cette tension entre illisibilité et lisibilité fait entrer le langage et son aspect visuel dans deux catégories distinctes, l'appréhension d'un fragment textuel chassant l'image faite d'un imbroglio de lettres, et inversement. Ces épisodes d'illisibilité déclarent jusqu'au divorce l'autonomie des signes visuels par rapport aux signes écrits, cette distinction spectaculaire faisant mieux apercevoir leur nature respective. Le signe visuel est une libre interprétation, tandis que la construction textuelle est une ascèse descriptive. Prisonnier d'une attention maniaque à son propre organisme, l'écrivain souffre pendant l'enregistrement de son œuvre. L'adaptation numérique, par son caractère chaotique, s'offre comme un contrepoint festif, une explosion de couleurs qui contredit la neutralité de ton du texte contraint.

Les deux niveaux du langage de *Fidget*

Or, l'impossibilité d'une conjonction entre signes visuels et signes écrits se manifeste à partir des deux constituants du langage scriptural : la visualisation du signifiant obture l'accès au signifié. Les deux épaisseurs du langage, sa matérialité et son sens, entrent soudain en conflit dans le même emplacement : le texte visualisé. Le signifiant de *Fidget* a deux signifiés : celui que lui accorde le système collectif de la langue et celui que lui attribue la caractérisation visuelle unique à cette œuvre. Le balancement du signifiant entre système linguistique et iconicité est le théâtre d'une négociation conflictuelle entre une norme indépassable et une appropriation corruptrice. Ce phénomène disjonctif est plus accusé que dans l'œuvre *Veil*, où les superpositions effectuées n'obéissent pas à un système de sens. Dans *Fidget*, la visualité et la textualité offrent chacune des significations précises, qui sont tout à la fois corroborées et distinctes. Le point de vue perspectiviste du signe visuel est impossible à réaliser par le texte contraint, tandis que la fonctionnalité descriptive du texte n'appartient pas à l'œuvre visuelle. D'une manière plus profonde qu'un simple divorce entre le texte et l'image, c'est à l'impossibilité d'une jonction entre deux organisations de sens que nous assistons. Le texte est défini par la contrainte, mais la visualité ne comprend aucun principe procédural. Les signes visuels présentent constamment les mêmes symboliques, à l'instar des éléments d'un texte verbal, sans qu'elles soient conditionnées par des règles. En témoignent les différences frappantes entre les polices de caractères, leurs couleurs et leur vitesse d'une section à l'autre de *Fidget*.

Ces signes visuels prennent part au texte contraint de *Fidget*, car ils ajoutent une dimension synthétique à un écrit proscrivant toute considération *a posteriori*. Cette brèche dans la norme procédurale est couramment pratiquée par les oulipiens, qui la dénomment *clinamen*. Ce terme est utilisé par l'atomiste latin Lucrèce afin de nommer la divergence des pluies particulaires, subversion soudaine de la règle par un effet chaotique, à l'origine selon lui de la constitution du monde (1965 : 293). Dans un texte déterminé par des contraintes, le clinamen, par

sa rareté, confirme l'empire de la règle tout en lui ajoutant un supplément de sens, selon l'analyse de Bernard Magné :

> [...] *la vulgate oulipienne voit dans le clinamen à la fois un fonctionnement – c'est une déviation, un manquement par rapport à la règle, un écart par rapport à la contrainte – et une fonction – il entraîne un enrichissement, un apport supplémentaire de sens.* (1999 : 43)

Le clinamen tel qu'il est pratiqué par les oulipiens intervient au cœur du récit, comme c'est le cas dans *La Vie mode d'emploi* où ce manquement à la règle est lui-même programmé. Dans la version électronique de *Fidget*, cette échappée hors du territoire contraignant se manifeste en dehors du texte à l'échelle du signifié, sous une forme uniquement matérielle, à partir des propriétés du signifiant. La procédure employée par Goldsmith est caractérisée par une proscription de l'écart par rapport aux contraintes, la période de transcription permettant à l'écrivain d'exclure tout manquement à la règle au cours de la description orale. Le *clinamen graphique* de *Fidget* respecte cette conception saturante de la procédure textuelle en proposant un écart provenant d'un autre champ sémiotique. L'œuvre allographique, fondée sur l'itération de l'« objet d'immanence » tiré de la transcription, a des conséquences sur le modèle procédural de *Fidget*, c'est-à-dire sur la fabrique conceptuelle de cet écrit. La matérialité du langage a réformé son espace signifiant, sous l'aspect d'un sémantisme diffus affleurant les mots. Les signes visuels transforment la perception générale de l'œuvre tout en la frappant localement d'illisibilité. L'identité conceptuelle de *Fidget*, distincte selon Genette de « l'objet d'immanence » par son intense degré d'abstraction, est affectée par les propriétés contingentes de sa version électronique. L'itération d'un modèle concret a contaminé la région la plus abstraite de cette constellation d'œuvres, à savoir les principes d'écriture du texte procédural.

Notes

1. « Let us speak of a work of art as autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine. [...] Thus painting is autographic, music nonautographic, or allographic ».
2. « Among the rules for *Fidget* was that I would never use the first person " I " to describe movements. Thus every move was an observation of a body in space, not my body in a space ».
3. « Eyelids open [...] Jaws clench [...] Head lifts [...] Arm straightens [...] ».
4. « [...] interpretation of verbal signs by means of signs of non-verbal sign systems ».
5. « [...] the ekphrasis, as an extended description, was called upon to intrude upon the flow of discourse and, for its duration, to suspend the argument of the rhetor or the action of the poet; to rivet our attention upon a visual object to be described, which it was to elaborate in rich and vivid detail ».
6. « [...] basic concepts, things, actions, qualities: THE CONCRETE COIN OF SPEECH + essential relational concepts ».
7. « Haroldo's concrete poetry represents a surprising exercise in reducing the experimental elements to a minimum: few words, spatially organized on the empty page, in a permutational setting, and giving rise to pictorial structures ».
8. « The writing was composed to be read, not only looked at: it is possible to read not just view these works ».
9. « In that moment of singularity the unreadable disappears within its own legibility, and that legibility simultaneously effaces the text it would seem to read ».

Références bibliographiques

BERNSTEIN, C. [1987] : *Veil,* La Farge, Xexoxial Ed. ;

——— [1997] : « On *Veil* », *Electronic Book Review 6,* http://www.altx.com/ebr/ebr6/6berstein/on_veil.html (cette page n'est plus disponible).

CAMPOS, A. de [1982] : « The Concrete Coin of Speech », *Poetics Today,* vol. 3, nº 3, 167-176.

CAMPOS, H. de [1970] : « Poème sans titre », dans M. E. Solt (dir.), *Concrete Poetry : a World View,* Bloomington, Indiana University Press, 99.

CLÜVER, C. [1978] : « Painting into Poetry », *Yearbook of Comparative and General Literature*, n° 27, 19-34.

DWORKIN, C. [2003] : *Reading the Illegible,* Evanston, Northwestern University Press.

GENETTE, G. [1994] : *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance,* Paris, Seuil.

GOLDSMITH, K. [2000] : *Fidget,* Toronto, Coach House Books. En ligne : http://archives.chbooks.com/online_books/fidget/applet.html (page consultée le 26 janvier 2011).

GOODMAN, N. [1976] : *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Co.

JAKOBSON, R. [1971] : « On Linguistic Aspects of Translation », *Selected Writings, vol. 2 : Word and Language,* La Haye, Mouton, 260-266.

JOURDEN, J. [2007] : « UbuWeb Vu : Kenneth Goldsmith » (entretien avec Kenneth Goldsmith), *Archinect.* En ligne : http://www.archinect.com/features/article.php?id=59857_0_23_0_C (page consultée le 26 janvier 2011).

JOYCE, J. [1996] : *Ulysse*, Paris, Gallimard.

KRIEGER, M. [1992] : *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign,* Baltimore, Johns Hopkins University Press.

LUCRÈCE [1965] : *De la nature des choses*, tome 2, Québec, Bélisle.

LYOTARD, J.-F. [1971] : *Discours, figure,* Paris, Klincksieck.

MAGNÉ, B. [1999] : *Georges Perec*, Paris, Éd. Nathan.

MOSER, W. [1996] : « Haroldo de Campos' Literary Experimentation of the Second Kind », dans K. D. Jackson, E. Vos et J. Drucker (dir.), *Experimental – Visual – Concrete, Avant-Garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam et Atlanta, Éd. Rodopi, 139-154.

PERLOFF, M. [1999] : « Vocabel Scriptsigns: Differential Poetics in Kenneth Goldsmith's *Fidget* ». En ligne : http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/perloff_goldsmith.html (page consultée le 26 janvier 2011).

STEIN, G. [1970] : « If I Told Him : A Completed Portrait of Picasso », dans E. Burns (dir.), *Gertrude Stein on Picasso*, New York, Liveright, 83-91.

VANDENDORPE, C. [1998] : « La lecture de l'énigme », *Alsic,* vol. 1, nº 2, 115-132.